

[DES] ALIENAÇÃO

Do espaço à subjectividade da experiência estética



Rui Manuel Vieira

Orientação: Professor Doutor Fernando José Pereira

Porto, 2009

«A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento da objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual.»

Theodor Adorno, *in Teoria Estética*

Abstract

The investigation to which this paper is subject, as an attempt to question the premisses of public art and its potentiality as a work of art, comprehends a research of three exercises. From this research have derived a video referring to Hospital de S. João, four videos of Casa da Música and a critical video concerning television and the mass communication media. Dependent on physical factors and on their social structure, those sites have provided protection and isolation to the research. They imply the pursuit of subjects in the public space so as to form units of meaning through their matter, accomplishing transformation. This research fosters discussion on the validation of the work of art in public spaces as well as on the relevance of those elements influencing perception – the context in which the work of art exists, the public who perceives it and the public space itself. It encourages reflexion on the potentiality of the public space to change into another space by means of the *Rescue*: the art object.

Resumo

A investigação subjacente a esta dissertação, que pretende questionar premissas da arte no espaço público, bem como a sua potencialidade como objecto artístico, envolveu um estudo em três exercícios. Resultaram deste estudo um vídeo em torno do Hospital de S. João, quatro vídeos da Casa da Música e um vídeo crítico à televisão e aos meios de comunicação de massas. Dependentes de factores físicos e *sócio-estruturais*, os espaços proporcionaram um estudo isolado e protegido, envolvendo a procura de sujeitos no espaço público para a formação de unidades de sentido através da sua matéria, num acto de transformação. Este estudo propõe o debate sobre a validação da obra de arte para o espaço público e a importância dos elementos condicionantes da fruição – o contexto em que a obra existe, o público fruidor e o próprio espaço público. Propõe uma reflexão sobre a potência do espaço público tornar-se num outro espaço através do *Resgate*: a obra.

Índice

4	Resumo
5	Índice
6	Introdução
	1. Percurso
10	1.1 – O que se entende por espaço público
12	1.2 – O imediatismo da comunicação
15	1.3 – O público da arte para o espaço público
17	1.4 – A negação do espectáculo na arte para o espaço público
	2. CdM
20	2.1 – O espaço público privado
24	2.2 – Transformação do espaço público
29	2.3 – O tempo do tempo na experiência artística
	3. Já Sentido
34	3.1 – Tempo e espaço virtual
36	3.2 – A psicose da comunicação
44	Conclusão
46	Referências
50	Vídeos

Introdução

Esta dissertação insere-se no trabalho de projecto para obtenção do grau de Mestre, no âmbito do Mestrado de Arte e Design para o Espaço Público, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e corresponde a um trabalho prático acompanhado de um relatório.

O trabalho procurou questionar premissas que envolvem a obra de arte no espaço público e a sua potencialidade enquanto objecto artístico. Uma capacidade que vê o espaço público enquanto imagem de um pensamento que reflecte as suas intenções no objecto artístico.

Os espaços públicos que acompanharam esta investigação foram sempre enquadrados numa vertente mais particular - espaços públicos particulares, ou seja, espaços que proporcionam um estudo mais isolado e protegido. «Quanto mais violenta é a luz que se pretende investir na obra de arte e na sua operação artística, tanto mais nítida é a sombra projectada»¹. Este pensamento de Mario Perniola dá tranquilidade e autonomia à experiência artística. A obra vale por si, no entanto inserida num contexto, seja social, político ou outro. Como defendia Hal Foster a arte «é um mundo fechado aberto ao mundo»². Aberta a uma sociedade por fazer parte do seu contexto, por viver num e não noutro enquadramento social. Fechada porque vive dos seus códigos e das suas formas de expressão, que deverão ser autónomas. A arte não é útil³, disse Oscar Wilde. Este projecto começou pela escolha de um espaço a trabalhar, investigar, explorar. O primeiro espaço foi o Hospital de São João, seguido da Casa da Música⁴ e da Galeria Quarto Escuro, e são espaços públicos privados, pelas características enquanto edifícios e pelas delimitações *sócio-estruturais*. Nestes exercícios, foram tomadas em conta questões como: a importância da espectacularidade da obra de arte para o espaço público e da sua acção experimental; a capacidade intelectual, ou mesmo a prática do público do espaço público para validar a obra; a transformação do sujeito, espaço público, em obra de arte.

A Arte para o Espaço Público, como outra experiência artística, está sujeita ao meio que a recebe. No entanto, há ferramentas que possibilitam a validação da obra de arte, que o espaço

1 PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 8.

2 FOSTER, Hal. *Design and crime*. Verso Books: London, 2002. p. 130. (closed world, that is open to the world.)

3 WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 73.

4 Poderá ser abreviada para CdM para maior fluidez do discurso.

público não tem. Não só no museu mas também no espaço público há o confronto com as realidades. Estas realidades são distintas. Quem vai ao museu sabe que vai ver arte, e sabe que encontrará uma panóplia de obras, já assumidas como arte. Quem poderá fruir de Arte para o Espaço Público estará dependente da sua possível validade. Ou seja, poderá acontecer estarmos a atribuir a uma coisa não obra a acepção de obra ou vice-versa. Isto porque o campo de trabalho da arte está hoje completamente expandido. Vivem num sistema em permanente mudança. «As percepções e afecções que mudam de natureza, porque passam para o interior de um sistema completamente diferente»⁵.

Em Dezembro de 2007, iniciei a minha investigação, que foi desenvolvida em três exercícios. O primeiro no Hospital de S. João – intitulado *Percurso*; o segundo na Casa da Música – intitulado *CdM*; o terceiro surgiu pelo convite para expor numa galeria (Quarto Escuro) – intitulado *Já Sentido*. Nos três exercícios houve a preocupação de procurar, no espaço público, sujeitos, pontos de partida, que proporcionam a formação de unidades de sentido através da sua matéria, que, enquanto investigação e experiência artística, foram, não representados, mas antes, repensados e transformados. Como disse Wim Wenders, «encontro no quotidiano uma realidade que é morta a cada *frame*, dando origem a uma outra realidade, esta última com um enquadramento moral e estético, que apenas os artistas, pela sua capacidade de criar, conseguem transformar»⁶.

O primeiro exercício dividiu-se em quatro fases. A primeira definiu-se pela investigação e levantamento do espaço que foi o objecto de estudo; a segunda fase pelo desenvolvimento de uma série de fotografias, vídeos e sons que me ajudaram a registar e analisar melhor o espaço, mesmo quando eu estava ausente; a terceira fase foi importante para perceber como interagiam as pessoas com o espaço e com os percursos deambulados, para chegarem ao sítio onde pretendiam; a última foi a fase mais decisiva, onde procurei reunir e observar tudo o que tinha feito até então e daí chegar a um objecto que definisse e tivesse intrínseca na sua atitude, enquanto coisa soberana, não uma expectativa perante um público, mas sim, uma tomada de

5 DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003, p. 60.

6 A citação proferida trata-se de um apontamento pessoal da conferência sobre o filme *Palermo Shooting*, do realizador Wim Wenders [Fantasporto, 30 de Fevereiro de 2009]

consciência de minha parte sobre esse público. Deparei-me com certas constantes, ao recolher um conjunto de palavras que, na opinião destas pessoas, representavam o percurso que as conduzia ao Hospital. Optei por problematizar esta realidade numa instalação videográfica que procura, a partir desta parafernália de registos, confrontar o emocional com o imagético. Desta forma, proporciono uma contemplação reflexiva, o que requer o seu tempo, contrariamente ao que se verifica na sociedade de consumo de imagens fáceis, prontas a consumir e a serem fruídas.

O segundo exercício foi desenvolvido na Casa da Música, que, pela sua ambivalência, estabelece com o público, como tem acontecido desde a sua construção até hoje, uma série de experiências visuais e mesmo físicas, ora agradáveis ora conturbadas. A minha investigação tornou-se, neste exercício, praticamente dominada pelos meios de captação de imagem e som. Como colaborador da Casa da Música, pensava, desde há algum tempo, trabalhar no edifício. Este reenquadramento acontece pela transformação de elementos isolados do edifício e nesta transformação dará lugar a processos de recriação. Deste modo, tive oportunidade de testar esta procura de novos enquadramentos das coisas, pela sua transformação, pelo devir da experiência artística. Ainda no segundo exercício, trabalhei sobre o elemento particular ou um pormenor no todo desse mesmo espaço. Entenda-se particular, não como parte de um todo, mas antes uma transformação de uma parte de um todo, no todo, no objecto que é simultaneamente resultado e processo da experiência artística. Deste processo resultou uma reflexão videográfica e fotográfica. A acção levou-me a enquadrar o espaço como um ser que vive dentro do espaço.

A investigação produziu quatro vídeos, CdM#1, CdM#2, CdM#3 e CdM#4. Tais vídeos reenquadram o espaço criando um outro espaço. A procura de um plano deixa de lado todas as outras hipotéticas opções enquanto experiência prática, torna-se reflexão sobre o objecto espaço e a sua constante transformação. Esta pluralidade do objecto acontece porque, enquanto artistas, convertemos permanentemente estes objectos em objectos artísticos, em obras de arte, recriando a partir do próprio espaço público. O vídeo CdM#1, por exemplo, foi filmado na entrada da Casa da Música, percorrendo o mesmo durante 6 minutos, para que com esta paragem o vídeo tivesse a duração que permitisse a contemplação do objecto filmado. A série de fotografias que fiz do espaço teve como fundamento este mesmo reenquadramento, assim há um grupo de 20 fotografias que potenciam o recriar a partir do espaço público. Nesta investigação o criar

procura não redefinir um espaço, mas antes sim, transformar o espaço com pressupostos não só estéticos como dos motivos que levaram a tal acto. Todas as fotografias foram tiradas a pensar na criação de um novo espaço, que não fosse directamente identificado com o *espaço-objecto*.

O terceiro exercício foi trabalhado sobre um objecto digital, a televisão. Numa era em que os meios de comunicação ou publicitários vivem frenéticos, em que aspiram ao mesmo tempo ser uma coisa, o seu contrário e tudo o que se encontra no meio, propus uma crítica a este *já sentido*⁷ em que vivemos, onde tudo o que vemos, ouvimos ou tacteamos, é já filtrado pelos meios que o transportam até aos nossos sentidos, facilitando embora manipulando.

Esta proposta tentou, a partir da oposição entre imagem e som, estabelecer uma procura entre o vazio e o cheio, procurar no vazio uma extrema povoação⁸. Por isso sublinho e chamo a atenção para uma certa necessidade de parar. Nesta paragem, com o vídeo proposto para esta instalação, experimento questionar a necessidade que os espectadores têm de sentir o *já sentido* – permitindo uma mais fácil assimilação do que está a ver-se ou a ouvir-se. Independentemente dos interesses de quem está a sentir. E a globalização comunicativa que procura ser o que o público quer sem que haja uma preocupação de conteúdo consistente.

9

A exposição teve lugar na Galeria Quarto Escuro, onde, numa das paredes, estava o vídeo e, na sua retaguarda, o som de final de emissão, os mil ciclos (1000Hz).

⁷ Termo de Mario Perniola, este *Já Sentido* é uma instância onde existe sempre um olho pronto a ver, um ouvido pronto a ouvir, um palato pronto a saborear, mas estes sentidos são anónimos, impessoais.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Fim de Século: Lisboa, 2003, p. 59.

Percurso

1.1. O que se entende por Espaço Público

espaço *s. m.*

1. Intervalo entre limites. 2. Vão; claro; lugar vazio. 3. Tempo (em geral). 4. Tempo (em que se opera). 5. Tempo (que medeia entre duas operações ou actos). 6. Capacidade (de lugar); lugar; sítio. 7. Imensidade do céu.

público *adj.*

1. Relativo ou pertencente ao povo. 2. Que serve para uso de todos; comum. 3. Relativo à governação de um país. 4. Que é do conhecimento de todos. 5. Manifesto; notório.

Antes de mais, procurei compreender qual é a natureza das palavras espaço e público.

Espaço - do latim *spatiu* - é todo e qualquer meio indefinido que se concebe pela totalidade das características a si intrínsecas. É por isto um meio formal, complexo, com inúmeras adaptações no quotidiano. Como é o caso do espaço público, espaço privado, etc. Público - do latim *publicare* - é tudo aquilo que procura ser levado ao conhecimento público, que se anuncia. Encontrou-se no espaço público não apenas um espaço físico, mas sobretudo interesses e conhecimentos comuns: o que pode tornar este um espaço político, descontroladamente mediatizado. Os meios de comunicação instalam no público ansiedade para consumir cada vez mais imagens, cada vez mais espectáculo, fácil e normalizado para uma tranquila e entretida recepção. Se, por um lado, o público molda o interesse, por outro, o interesse molda o público, que, constituído por inúmeras audiências, pode dividir a sociedade em poder instituído de um lado, e os espectadores do outro. Por ser um espaço comum, torna-se, ao mesmo tempo, um espaço de permanente representação, no qual os indivíduos se expõem aos olhos dos outros. Esta exposição permanente do espaço torna-o subjectivo e em permanente mudança em busca de novas ferramentas de controlo. A mudança é desenvolvida ou desenrolada por todos os espaços públicos que vivenciam.

O espaço público não é apenas um espaço físico ou virtual mas, sobretudo, um espaço de interesses e conhecimentos comuns. O todo destes interesses e conhecimentos criam o que podemos chamar de esfera pública. Poderá ser nesta esfera que encontramos o público do

espaço público. Este público, por um lado, molda-se ao espaço onde vive; por outro, o próprio espaço molda-se ao público, às suas dinâmicas.

A ideia de esfera pública começa a fazer sentido no século XVII e XVIII, com a noção de audiência, com ideias ou interesses comuns. As consoantes da esfera pública co-habitam com as da opinião pública. Assim, forma-se, por associação, uma ideia de opinião pública preocupada em estabelecer consensos e menos em proporcionar discussão. Vivemos num estado democrático onde os órgãos de comunicação parecem substituir o poder político, fazendo crer o público do espectáculo, enquanto coisa fácil, consensual e transparente, que é o melhor meio de reflexão e onde liberdade de expressão pode significar: exercer sem escrutínio de terceiros. Por este meio ser mediatizado, a expressão artística pode refugiar-se e deixar penetrar apenas o que acredita ser essencial do meio que a rodeia. Este campo expandido de possibilidades terá, no espaço público, de ser muito bem administrado; afinal, a obra possui uma capacidade de existir que ultrapassa o lugar geográfico onde se encontra, seja esta pública exterior ou museológica. Depois da actividade que o espaço público conheceu a partir dos anos 60/70, há uma necessidade por parte da arte contemporânea de garantir novamente os museus como o espaço da obra de arte.

11

A referida necessidade de trazer para dentro do espaço museológico a experiencia artística é reflectida, por exemplo, na TATE, dirigida pelo espanhol Vincente Todolí, nomeadamente na Sala das Turbinas, que todos os anos procura levar para dentro do museu intervenções de artistas como Bruce Nauman, Anish Kapoor, Doris Salcedo, Rachael Whiteread, Juan Muñoz, entre outros que desenvolvem um trabalho sem grandes limites conceptuais e técnicos, que a acção no espaço público exterior poderá inibir. Aconteceu também na exposição do português Pedro Cabrita Reis, no Museu de Serralves que, contra a delimitação dos muros do museu, partiu quatro paredes deste espaço. Como aconteceu também ao *Tilted Arc*¹ de Richard Serra. Foi publicado no catálogo da exposição de abertura - CIRCA 68 – do Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 1999, por João Fernandes e Vincente Todolí, que na

¹ Depois de ser implantado na Federal Plaza em Nova Iorque em 1980, o *Tilted Arc*, despoletou uma série de atentados e pedidos de remoção, por parte dos transeuntes e dos órgãos de gestão circundantes à Federal Plaza. Esta peça, que provocava e dificultava a passagem dos transeuntes pela forma como estava geograficamente inserido, foi removido em 1988 depois de processos judiciais sérios com o artista Richard Serra.

inauguração do Museu, viam a instituição museológica como o palco para as práticas artísticas contemporâneas emergentes. «É o nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos»².

1.2. O Imediatismo da comunicação

Esta questão do imediatismo foi, no primeiro exercício, desenvolvido no Hospital, abordada pela necessidade de distanciamento da dependência inequívoca que existe entre espectáculo e espectador. Os meios de comunicação procuram dar o que o espectador quer, e vice-versa. Vivem por isto os dois expectantes e manipulados, numa hipotética liberdade de expressão. Mais, a comunicação tem de existir com o menor *delay*³ possível e estar sempre em cima do acontecimento para que o espectador atento não se sinta iludido, antes “informado”, criando uma proximidade entre ambos.

12

Ficou claro, depois da reflexão de Rosalind Krauss, que houve um expandir do campo da experiência artística pelas várias disciplinas. Foi talvez esta expansão que potenciou uma necessidade de expandir também o campo dessas disciplinas pelo espaço público. A Questão é: será pertinente os artistas procurarem no espaço público um espaço para a arte, com todas as dificuldades de validação que um espaço tão aberto pode demonstrar ser? Hal Foster acreditava que «depressa a instituição artística deixou de ser descrita apenas em termos espaciais (...) era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjectividades e comunidades»⁴. Esta reflexão de Hal Foster, em 1996, foi mais tarde, quando da inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, repensada pelos responsáveis desta instituição, que defendiam um museu assumidamente dinâmico, onde a arte poderia ser pensada sem preconceitos, como um novo fórum, um lugar de discussão e de superação dos seus próprios

2 *Circa 1968* / Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto: Fundação de Serralves, 1999, p.15.

3 Expressão usada na televisão, significa desfasamento de tempo.

4 FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: Mass: The MIT Press, 1996, p.184.

limites pelos que o frequentam⁵. «Existe uma linguagem que não é mítica, a linguagem do homem como produtor: ali onde o homem falha a fim de transformar a realidade (...) Esta é a razão pela qual a linguagem não pode ser mítica»⁶. Esta visão de R. Barthes é, pela forma como aproxima a arte à comunicação, através da necessidade de ambas, como linguagem, de se despirem do seu misticismo a fim de transformarem a realidade, contrária à ideia defendida nesta tese. A arte não pretende comunicar, nem transformar a realidade. Pelo contrário, procura ser comunicante, problematiza, questiona e dá forma a estas questões. A arte não pretende estabelecer uma posição de mediadora, entre objecto e o público; antes, questionar, pela prática intrínseca, um determinado problema. Assim, fundamentalmente pelo facto de a linguagem da arte ser própria, poderá não ser aceite no espaço público, embora contextualize uma postura. Christoph Menke, no livro *A Soberania da Arte*⁷ - reflexão sobre o pensamento de Adorno e Derrida -, defende que a estética da negatividade, ao contrário da hermenêutica, procura não acumular, antes sim, criar um todo uniforme. Então, para que possa ser pensado este todo hermético, não é possível que a obra esteja dependente de outros, senão do artista, no seu processo de construção. Ao contrário desta acepção, a comunicação não procura proteger um núcleo claro e distinto de conhecimentos a fim de evitar a sua trivialização e desfiguração. A comunicação é totalitária, globalizante, e generaliza tudo aquilo que existe, procura o espectáculo, para melhor se relacionar com o público. Ambas as facções vivem em harmonia, numa relação de bem-estar, com uma reciprocidade de interesses que as aproxima.

13

A presença do artista, ao longo de todo o processo artístico, é fundamental para evitar quaisquer intrusos. Poder-se-á dizer que o artista é o guardião⁸ da arte. Hakim Bey defende que «A verdadeira arte é lúdica, é a forma mais imediata de todas as experiências. (...) A arte continuará mais ou menos no mesmo modo que respirar, comer, ou fornicar»⁹. Neste texto, o autor reduz a experiência artística a actos meramente quotidianos, pela força de serem estes que a aproximam do público. O que foi acontecendo nesta investigação não foi tanto um acumular

5 *Circa 1968* / Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto : Fundação de Serralves, 1999, p.15.

6 BARTHES, Roland. *Mythologies*. Hill and Wang: New York, 1972.

7 MENKE, Christoph. *La Soberanía del Arte*. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor: Madrid, 1997.

8 PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2006, p. 108.

9 BEY, Hakim. *Imediatismo*. 1992.

de partes que originaram um todo, antes sim, uma permanente fusão dos acontecimentos que produz o todo, o objecto artístico. Depois do trabalho árduo do processo artístico, como defende Giorgio Agamben, resta a *Glória*¹⁰. *Glória* não na acepção de produto final de uma cadeia estandardizada, mas antes, como objecto da construção permanente de toda a experiência artística. Não é um fazer que proporciona um fim. Pelo contrário, é um processo desenvolvido de acordo com elementos que vão construindo o objecto artístico pela transformação permanente da sua existência. A obra existe enquanto é pensada; é por isso que a construção acima referida é um elemento fundamental na transformação do espaço público em objecto artístico. Só assim poderemos pensar a obra de arte, numa acepção unitária que, inserida num certo contexto, deverá ser soberana e não produzir obras políticas, antes politizadas¹¹.

A comunicação funciona como *entertainer*, isto é, preocupa-se mais com o tempo que ocupa na vida das pessoas e menos com a intensidade com que o faz.

Embora, nesta tese, tenha procurado nos percursos, nos diálogos, nas atitudes, em tudo o que fez parte desta construção, uma imagem para uma produção, não houve preocupação de encontrar na presença das pessoas um público expectante. Encontra-se referido, no ponto quatro deste exercício, que a arte é, com base numa ideia Pernioliana, opaca. «Quanto mais luz se projectar nesta, maior a sua sombra»¹². Se assim não for, se não houver uma linguagem própria, corre o risco de se representar como se vê, sem qualquer reflexão prévia, sem um questionamento que a podia tornar mais poética, menos representativa. Esta abertura é pretendida numa necessidade de acompanhar a globalização, acompanhar o capitalismo, o espectáculo, definido por Guy Debord, que sustenta «uma forma de sociedade em vida real pobre e fragmentária, e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente, as imagens de tudo o que lhes falta na sua existência real»¹³. Os meios de comunicação são psicóticos quando se tornam naquilo que vê, ouve, toca: a superfície do corpo identifica-se com a superfície do mundo exterior¹⁴. Pelo contrário, a arte tem uma forma muito particular de formalizar o seu pensamento,

14

10 AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política..* Fundação de Serralves: Porto, 2007, p. 44.

11 Termo defendido pelo Thomas Hirschhorn. O artista suíço diz que não faz arte política, mas arte politizada

12 PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2006, p. 8.

13 DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Mobilis in Mobile: Lisboa: 1991.

14 PERNIOLA, Mário. *Contra a Comunicação*. Teorema: Lisboa, 2005, p. 33.

sem quaisquer pretensões de representar o mundo ou os indivíduos, os seus próprios habitantes. É livre para se aprisionar numa ocultação perene, vive do mundo, trabalha no mundo.

1.3. O Público da Arte para o Espaço Público

«O trabalho do filósofo-artista será o de um guardião de túmulos [...] Se consentir a introdução de curiosos importunos será para lhes indicar falsas pistas»¹⁵.

Os limites tornam-se muito frágeis, entre ponderado e exagerado, quando se procura na etnografia um auxílio para este trabalho de investigação. Este relacionamento não é nada pacífico: por um lado, temos uma ciência social que pretende ser explícita nas suas observações, por outro lado temos uma prática artística que procura problematizar a forma como um indivíduo se relaciona com o mundo, independentemente da sua clareza. Como por exemplo K. Wodiczko, com a sua obra *Homeless Vehicles* (1988-89), em que apresenta um veículo facilmente transportável, a partir dos desenhados pelos sem-abrigo. Pela sua forma, os sem-abrigo encontravam um abrigo nómada. Um facto importante é a directa participação dos usuários na construção do veículo, o que lhes dá o direito do seu uso. Estamos perante uma acção que confronta a sociedade com um discurso politizado. K. Wodiczko garantiu não querer abrigar estes sem-abrigo, senão teria de fazer uns milhares de carrinhos: não construiu objectos politicamente correctos, questionou uma série de problemas sociais, num confronto directo com o seu *objecto-imagem*.

Que diferenças poderemos encontrar entre a obra do K. Wodiczko e um filme do Pedro Costa? Experiência cinematográfica perturbante que expõe a problemática humana e, sem pretensões representativas, denuncia, com imagens, problemas sociais e humanos. No trabalho de K. Wodiczko verifica-se a intervenção directa na vida dos indivíduos - que são a ignição do trabalho, como no caso referido, dos *Homeless Vehicles*. No trabalho do Pedro Costa encontramos vidas transformadas num objecto artístico. Tanto no *Quarto da Vanda* como no *Juventude em Marcha*, há uma contemplação activa proporcionada pelo tempo do plano.

15 op. cit., p. 108.



Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*, 1988-89



Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*, 1988-89



Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, 2001
Filme, cor, 170'



Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, 2001
Filme, cor, 170'

O tempo constrói movimento, este constrói o espaço, que é potenciado pela permanência, mesmo que esta seja de um plano fixo em que, aparentemente, nada acontece. Na obra *Homeless Vehicles*, existe participação, o que torna o público decisivo e activo na validação da obra de arte; enquanto que na obra do realizador Português há antes uma transformação, que não necessita da actividade exterior para ser considerada como tal. Na arte, ao contrário da comunicação, o olhar do público poderá ser externo ao processo intrínseco ao fazer artístico. Estas imagens paradas funcionam como a música de Philip Glass, encontrando na permanente

repetição a contemplação, e provoca uma construção de novas imagens¹⁶. É a obra objectiva e conclusiva no que procura questionar e potenciar? A sua subjectivização passa pela capacidade de provocar variadíssimas formas de a ver, dependendo do meio que contextualiza?

1.4. A negação do espectáculo no espaço público

A fim de enriquecer esta investigação, podemos procurar nos indivíduos que habitam o espaço algum *feedback* que beneficie o desenvolvimento do trabalho processual. Procuraram-se outras visões do espaço, porventura menos ingénuas. Procurou-se agir de forma mediada para não ser demasiado radical e não ser denunciado como forasteiro. Esta acção não acontece numa tentativa de aproximar o trabalho dos indivíduos, mas antes, de fazer um levantamento das características sociais e geográficas. A arte, para M. Perniola, «deve se apossar de um guardião, que a conserve e a proteja, fechada num túmulo, defendida de quaisquer intrusos»¹⁷.

Há nestas obras uma necessidade de parar o tempo, de contemplar, sem a ansiedade constante proporcionada pelos meios de comunicação e pela sociedade frenética onde vivemos. A videografia de Bill Viola revela a tentativa, o empenho de confrontar o receptor com outro receptor, que serve ao mesmo tempo de objecto de emissão. O vídeo, enquanto espelho, funciona como elemento de possível reflexão por parte do receptor. «O facto de o vídeo funcionar num circuito fechado entre câmara e monitor vídeo, permitindo uma instantaneidade da imagem, está desde logo a colocar questões semelhantes às que o espelho coloca»¹⁸. *Sharunas Bartas* questiona uma existência alienada ao longo dos seus filmes.

O realizador americano Gus Van Sant procurou, ao longo da sua aventura *Gerry*, presenciar a amizade entre dois jovens que, numa caminhada perdida num deserto, sem quaisquer

17

16 Numa conversa com o realizador Pedro Costa surgiu esta comparação, entre a sua obra cinematográfica e a obra discográfica de Philip Glass. Também surgiu, desta conversa, a noção de contemplação enquanto estado de permanência e de contemplação activa. Esta permanência proporciona uma redundância, ou um movimento cíclico que fazem destas imagens, aparentemente paradas ou vazias, cheias de potencialidades. Estas potencialidades serão proporcionadas pelo olhar atento.

17 PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2006, p. 109.

18 JONAS, Joan. *O Monitor é um Espelho Contínuo*.

mantimentos, permanecem incólumes, salvaguardando a camaradagem, não obstante a adversidade, até à morte de um deles. Tudo se passa com ambos os amigos permanentemente no plano, presentes, exigindo ao receptor uma contemplação vincada pela paciência e esperança. Esperança essa que é intrínseca a cada passo dos dois caminhantes: «não há caminhos, há que caminhar»¹⁹.



Gus Van Sant, *Gerry*, 2001
Cópia DVD, cor, 99'

18

Depois de um longo período de registo, de recolha de informação, de diálogo com as pessoas que acediam ao espaço, foi criado um dossier caracterizando o trajecto desta investigação. Neste projecto para o Hospital, procurei criar *pré-instalações*, isto é, criar uma espécie de simulações para testar o espaço. O primeiro vídeo não foi instalado; ficou apenas em projecto. É um vídeo dividido em quatro janelas, emitindo o sinal em que a imagem desfocada

19 Frase do realizador Russo Tarkovsky, autor de filmes como: *Nostalgia*, *Sacrifício*, *Stalker*, *Andrei Rublev*.

mostra cada percurso vagamente perceptível, convidando ou incentivando à contemplação. Seria instalada na portaria, emitindo o sinal de dentro para fora, para que, num acto de paragem, os utentes pudessem sentir o espaço transformado.

Procurei confrontar o emocional com o imagético, sem relacionar a forma como o representaria juntamente com o público. Foi numa intenção de *desanestesiá-lo*²⁰ o que, há muito, julgamos estar anestesiado. Ser um veneno introduzido, gota a gota, a cada frame, de novas ideias na moral, na arte, nas relações humanas, mesmo que desde logo seja acompanhado de um sentimento de impotência.

Sem pretensões quanto à eficácia ou quanto ao resultado, procurei presenciar a prática artística, independentemente do seu fracasso. Como no caso de Thomas Hirschhorn, quando da sua estadia em Bilbao: depois de uma série de momentos falhados, o artista não cedeu. Mesmo depois de ter aceite que errou, pela forma ingénua como actuou com o público, assumiu igualmente que jamais se conformaria a não errar. No texto relativo à exposição diz: “não moldo o trabalho, porque o que eu queria era um diálogo visual e não um diálogo explicativo²¹”. De acordo com Hal Foster, há duas estâncias: *Qualidade Estética vs Relevância Política*: qualidade estética, enquanto seriedade de conceptualização livre de qualquer influência externa, uma prática fechada - a arte; relevância política, enquanto oportunamente aberta a influências externas, com pretensões de legibilidade - a comunicação.

«O facto é que a cripta é uma espécie de utopia realizada, e que por isso deve ser calada, sob pena de se reabrir o conflito. Ela é um tesouro escondido que apenas brilha na obscuridade»²².

20 PEREIRA, Fernando José. *Diagnóstico: fractura exposta*. Porto, 2005

21 HIRSCHHORN, Thomas. *Fracasso em Bilbao*. 2006.

22 PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2006, p. 108.

CdM

2.1 – O Espaço Público Privado

«O Espaço público é móvel. O espaço privado é estático. O espaço público é muito disperso. A área privada está concentrada. O espaço público está vazio, é a imaginação. Os espaços privados são objectos e memórias. Espaço público é indeterminado. O espaço privado é funcional. A informação é o espaço público, espaço privado é opinião. A opinião pública é favorável. O espaço privado é a mensagem. Espaço público é, em suma, um equilíbrio precário. O espaço privado é precisamente de estabilidade»¹.

Neste exercício desenvolvido na Casa da Música, como aconteceu no do Hospital S. João, o trabalho de investigação foi realizado num espaço público privado. Como o nome indica, *privado* incute a este espaço uma limitação a alguma coisa. Embora privado, o Espaço Casa da Música, como outros da mesma tipologia, simula o espaço público exterior, mas sempre dentro dos parâmetros de controlo que o caracteriza. Nas sociedades contemporâneas, o que mais faz depender a quantidade de pessoas que trocam a rua pelos centros comerciais é a diversidade, a segurança, a aproximação destes ao espaço exterior que simulam. Isto torna os espaços privados atractivos a vários níveis, desde a comodidade à diversidade, mantendo o seu lado público, contudo controlado. Todos estes espaços são cuidadosamente harmonizados, artificialmente ordenados e permanentemente vigiados². A normalização dos espaços faz destes lugares comuns, onde quem os frequenta, possivelmente pela falta de alternativa, deixa-se levar pelos percursos já sentidos, pré-elaborados. Parece que estamos perante um êxodo para os espaços públicos privados. Como disse o próprio arquitecto da Casa da Música, Rem Koolhaas, «Surge, nesta viragem de século, uma concepção urbana que assume o caos metropolitano

20

1 GAUSA, Manuel. *Diccionario Metapolis arquitectura avanzada*. ACTAR: Barcelona, 2001. (El espacio público es móvil. El espacio privado es estático. El espacio público es disperso. El espacio privado es concentrado. El espacio publico esta vacio, es la imaginacion. El espacio privado esta lleno, son objetos y memorias. El espacio publico esta indeterminado. El espacio privado es funcional. El espacio publico es informacion, el espacio privado es opinion. El espacio publico es soporte. El espacio privado es el mensaje. El espacio publico esta, en fin, en equilibrio inestable. El espacio privado es por necesidad.)

2 GRAÇA, Miguel Silva. *Espaços públicos e uso colectivo de espaços privados*. 2007

construído através da evacuação da esfera pública, em que as vivências urbanas se vão substituindo por experiências simuladas de cidade»³.

Esta investigação foi desenvolvida em espaços públicos/privados por estes se apresentarem com características que julgo irem ao encontro do meu projecto de investigação, e que não encontrei no espaço exterior, a rua. A Casa da Música possui bens, não só físicos ou arquitectónicos, mas também afectivos. No meu caso, é mais que um espaço onde pessoas poderão ver e ouvir concertos, fazer *workshops*, passear, visitar, é um espaço de trabalho. A minha presença existe aí desde há 4 anos e, por isso, este trabalho construiu-se de forma tão significativa no processo da minha investigação. Foi pela permanência que descobri espaços onde poucas pessoas tinham o privilégio de ir ou mesmo a oportunidade de ver. Este interesse pelo raro, pelo difícil, pelo que não é passível de ser visto no já dito percurso pré-estabelecido, despoletou o meu trabalho e toda a experiência artística nele desenvolvida. Assim, houve necessidade de criar um desvio ao espaço normalizado, o que é já sentido por outros, descrito num discurso turístico ou espectacular. Parece que o público não está interessado em sentir mas sim em consumir imagens de acesso facilitado, entretanto mediatizadas e homogeneizadas.

21

A relação do meu trabalho com a Casa da Música foi construída através da sua construção arrojada, de pés direitos altos e fora do comum, corredores compridos e despidos, salas acolhedoras, de múltiplos acessos restritos. Espaços escondidos sem movimento aparente, relacionados através de linhas de movimento. Quando entrei pela primeira vez na Casa da Música, a sensação que tive foi a de um espaço limpo e cheio de presenças. Há uma dinâmica intrínseca ao espaço que o torna diferente, talvez porque inicialmente o projecto tinha como fim uma casa particular, significativamente mais pequena. O que resultou numa construção, depois de adaptada, rasgada por espaços que serviriam pequenos trânsitos, entre salas de convívios particulares. Agora, enquanto casa de concertos, todos os espaços giram à volta da Sala Suggia, sendo esta a sala principal, com a lotação para 1238 lugares. Toda a dinâmica que se cria, incluindo a das visitas guiadas, é em torno desta sala, não só pela imponência que tem, mas também pela actividade gerada com concertos e outros. Há mesmo um percurso criado à

3 KOOLHAAS, Rem. *in: The Generic City*. Março, nº 791. Domus: Milão, 1997.

volta da sala que passa pelas restantes salas temáticas, como os corredores, nascente e poente, a sala *cyber*, a sala renascença, a sala roxa, a sala 2 e a sala *vip*.

Para o trabalho prático, escolhi 4 lugares que nada tinham a ver com a área circundante à Sala Suggia, onde existe uma certa espectacularidade no discurso que procura descrever, o espaço. A própria visita guiada está comprometida com uma certa dependência do seu público. Há mesmo a necessidade de aproximar a narrativa da visita aos espaços, supostamente mais atractivos. Procurei afastar-me destes lugares comuns e encontrar em espaços mais reflexivos um *objecto-imagem* para o meu trabalho. Foi nos cantos, nos pisos inferiores, nos tectos descobertos por alumínio perfurado e em corredores de acesso restrito, que encontrei o mote para o trabalho, e daí ter criado um percurso paralelo, que através dos meus vídeos passou de imaginário a objecto.

O primeiro espaço, o tecto da entrada, foi escolhido pela sua potência criadora de espaço, pelo espaço vazio. É um vazio cheio de potencial, um espaço criador de espaço, onde o nada aparente pode despoletar uma reflexão imensa. A cada olhar cria-se um novo espaço, há uma recriação permanente potenciada pelas formas e planos atípicos. Esta dimensão espacial de planos oblíquos provoca um olhar imediato pelas paredes de cerca de 40 metros de altura, cruzadas por vigas estruturais do edifício. Este olhar imediato, que aconteceu na primeira vez que entrei no espaço, depois de pensado e amadurecido, transformou-se no vídeo CdM#1.

22



CdM#1
Video, cor, 6'35"

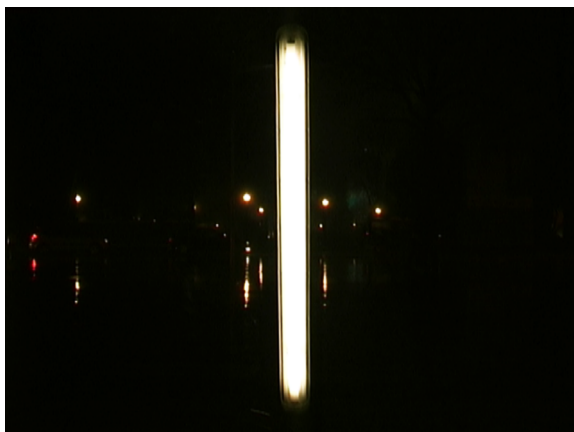


CdM#2
Video, cor, 11'

O vídeo CdM#2 é uma reflexão de espaço vazio/espaço cheio. Estes corredores vivem numa dinâmica umas vezes frenética, outras em silêncio, cheio de presenças. Lugar dos cacifos de músicos e assistentes de sala, onde estes trocam de roupa para desempenhar os seus serviços, onde afinam os instrumentos mesmo antes de subirem ao *backstage*. Depois de todos estarem prontos e operativos, sobem aos seus postos e deixam estes quatro corredores à mercê de um silêncio contrastante com os momentos anteriores. É esta antítese sonora e visual que apresento no vídeo CdM#2. O aspecto visual é preenchido pelo espaço quase uniforme e frio de quatro corredores. O som revela o espaço vazio pelo som da frequência de uma lâmpada fluorescente. É neste aproximar do quase silêncio absoluto que se ouve apenas esta frequência que a rotina diária não permite perceber.

O terceiro vídeo, CdM#3, acontece num lugar de descanso para mim. A janela que está oculta pelo enquadramento fica onde costumo tomar um café ou comer alguma coisa antes ou depois de trabalhar. É uma janela que pela sua dimensão e pela vista que enquadra permite um olhar privilegiado sobre o que se passa no exterior da Casa. À noite, especialmente pela envolvimento que a rotunda provoca, de árvores densas, a estátua com uma presença marcante e a sua dinâmica, enquanto via rodoviária, o enquadramento de paisagem natural potenciado pela janela inserida na arquitectura a 45°, encerra-se numa visualidade estanque ao som do exterior; isto cria um espaço de reflexão, muito próximo do primeiro vídeo, embora este se mostre para além do limite do particular e se sinta a presença do interior pela lâmpada paralela ao chão.

23



CdM#3
Vídeo, cor, 5'30"



CdM#4
Vídeo, cor, 12'

O quarto vídeo, CdM#4, mostra o interior do tecto do Piso-2, através de alumínio perfurado, sem omitir os tubos, os canos, os fios eléctricos, as condutas de ar condicionado, e permite olhar, ver e reparar em cada pormenor da construção do edifício. Lembro-me dos meus primeiros desenhos académicos onde, a pedido do professor, não poderia haver borracha, em que os próprios erros seriam parte integrante do desenho. O som foi registado a partir de uma exaustão de ar condicionado numa maior envolvência com o exterior.

Assim, ao trabalhar estes espaços como espaços públicos, tenho uma maior aproximação ao meu trajecto pessoal. São espaços que me dizem mais que um lugar de passagem, mais que um deambulatório, espaços de reflexão onde habitualmente me insiro e estou presente.

2.2 – Transformação do Espaço Público

Neste exercício, o enquadramento do espaço num plano fotográfico ou numa narrativa videográfica encerra o *espaço-imagem*⁴ numa obra. O que procuramos esclarecer nesta reflexão é o objecto artístico - fotografia, vídeo, escultura, enquanto paragem, suspensão de uma realidade. Esta suspensão, que encerra a permanente transformação das realidades, foi intitulada por G. Agamben, a partir do pensamento de F. Nietzsche, o *eterno retorno*⁵. «O que quer que eu queira (...), “devo” querê-lo de tal maneira que lhe queira o *eterno retorno*»⁶. Este *eterno retorno* é potência, as possibilidades várias de existência, multiplicidades de ser enquanto coisa num permanente devir, «afirma-se o uno do múltiplo, o ser do devir»⁷. A vontade permanente de transformação, a criação de uma nova coisa a partir de outra. Esta noção partiu do pensamento de F. Nietzsche, «a vontade deve querer para trás, transformar cada assim foi num assim o quis. Só a este podemos chamar *Resgate*»⁸.

4 Espaço-Imagem é uma aceção particular que encontrei para definir o espaço físico público enquanto imagem da experiência transformadora.

5 DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Edições 70, Lisboa, 2007, p. 35.

6 op. cit., p. 35.

7 op. cit., p. 34.

8 AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, Escrita da Potência*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2007, p. 43.

Se a *Resgate* pudermos atribuir uma acepção de libertação, ou seja, de resgatar de um cativeiro em que a coisa possa estar encerrada, então faz todo o sentido pensarmos em Resgate ao referir-mo-nos a uma transformação, que devém de uma necessidade de potenciar uma coisa numa outra, o que aqui chamamos transformação. A palavra «*quis*» irrompe da sua etimologia para dar uma noção de potência, potência enquanto poder e ter a acção dependente da vontade, poder ter vontade de não fazer.

A potência de transformar, que vem a ser falada desde a primeira modernidade⁹, pode-então dizer-se que advém de um pensamento Nietzscheano. E, depois de um Pós-Modernismo, onde esta transformação teve uma dinâmica muito mais imediata, caracterizada pela força e velocidade com que as coisas¹⁰ se transformavam, aparece agora um novo ideal a que Nicolas Bourriaud chamou de *Altermodernidade*. Para N. Bourriaud esta versão de Modernidade nasce de uma crise económica e financeira e de uma globalização desenfreada, «uma era em que se cria a partir de uma visão positiva de caos e complexidade»¹¹. *Altermodernidade* é baseada numa ideia de criador enquanto nómada. Este nómada é uma adaptação do *flâneur*¹², uma acepção que se insere num sistema de *networking*.

25

O que parece é que cada vez mais há a preocupação de tornar a arte *fashion* e acessível. Numa conferência¹³, o director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, João Fernandes, teve a preocupação de lembrar que, numa discussão sobre arte, nos dias de hoje, é indispensável falarmos da arte como *fashion*. João Fernandes disse que a produção é sistemática e que não são 15 minutos de fama para alguns, mas 1 minuto de fama para muitos. O problema poderá estar em desconhecer se não será um erro fundamental esta abertura da estrutura oculta à estrutura patente. Depois de Nicolas Bourriaud e de João Fernandes, temos também a chamada de atenção da Editora da Revista Exit Express, Rosa Olivares, quando diz que «Talvez o que

9 A Primeira Modernidade surge num ambiente social definido pela revolução industrial. Em meados do Século XX, surge a Pós- Modernidade. Zygmunt Bauman diferenciava-as como Modernidade Sólida e Modernidade Líquida, respectivamente.

10 Coisa num sentido Heideggeriano de é coisa tudo aquilo que não é não coisa.

11 BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodernidade*, in: *Jornal Público*, (suplemento *Ípsilon*). 27 de Março de 2009, p. 24.

12 Flâneur é um termo criado por Charles Baudelaire que define uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimenta-la, de a conhecer, de a descobrir. Se queres conhecer o montanha, terás de subir ao montanha.

13 Conferência na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, dia 22 de Junho de 2009.

marque este novo século seja a debilidade, talvez estejamos numa época de decadência e revisionismo. Numa época em que todo o poder recai sobre a instituição e, por consequência, sobre as pessoas que controlam essas instituições»¹⁴. O poder de que se fala, que é dado à instituição, pode despoletar o alheamento dos artistas, uma vez que há quem faça o trabalho de validação por eles - então para quê trabalhar mais que o razoável? Talvez neste ponto, o discurso de Nicolas Bourriaud pode fazer sentido, quando diz que o artista terá, nesta vertente de comercialização, de aproximar-se das pessoas e do gosto de cada um. Mas para quê? Para vender melhor, para ser aceite? Na Arte Para o Espaço Público existe, pela forma como as coisas se aproximam do público, uma maior tolerância em relação à sua potência perante o fruidor. A estrutura oculta, a da arte, não deverá ceder à estrutura patente, a da sociedade instaurada. Assim, o «Artista de hoje é um ser mediático, basicamente vinculado com o êxito económico, da beleza e da juventude»¹⁵.

Como se tem vindo a demonstrar, a investigação que esta tese defende é baseada em pensadores como Mario Perniola, Giorgio Agamben ou Christophe Menke e daí provém a estrutura mais defensora de uma experiência artística opaca, tendencialmente onde o trabalho do artista poderá ser desenvolvido resguardado do brilho do espectáculo.

A vontade de trabalhar e transformar o espaço Casa da Música aconteceu porque é um espaço vivo desde a sua abertura e, uma vez que trabalho como Assistente de Sala, torna-se privilegiada, física e emocionalmente. A ideia de transformação iniciou-se pela necessidade de desmontagem do *espaço-imagem* - neste caso, os espaço da Casa da Música. Esta desconstrução surge, para Mario Perniola, como primeira fase da transformação do objecto artístico e, essencialmente por isso, a transformação potencia o fazer artístico. No seu livro *Transiti*¹⁶, dedica o seu pensamento a reflectir sobre o estado de permanente transição que os objectos têm enquanto objectos artísticos. Então, se como diz Rainer Maria Rilke, «Somos

14 OLIVARES, Rosa. *in: Revista Exit Express*. Junho de 2008, p. 3. (Tal vez lo que marque este nuevo siglo sea la debilidad, talvez estemos ante una época de decadencia y revisionismo. Una época en la que todo el poder recae sobre la institución y, por consecuencia, sobre las personas que controlan esas).

15 OLIVARES, Rosa. *in: Revista Exit Express*. Outubro de 2008, p. 3. (El artista es hoy un ser mediático, basicamente vinculado con el éxito económico, de la belleza y la juventud).

16 PERNIOLA, Mario. *Transiti*. Castelvechi: Roma, 1999

tranquilamente coisas entre coisas»¹⁷, parece ser inevitável uma permanente transformação daquilo que depende de coisas como nós para existirem enquanto *coisidade*¹⁸ da arte. A questão da desconstrução em M. Perniola tem a sua origem no pensamento de Jacques Derrida, que assume como um método de crítica ou censura e influencia a maneira como pensa esta primeira instância do processo de transformação da obra de arte. E, se a desconstrução é a primeira fase - e como um prisma que fracciona a luz em partes, desmonta a coisa encerrada na sua *coisidade* - então a construção funciona num mecanismo inverso onde se faz passar pelo prisma - o artista - as partes, que independentes funcionam como um todo, para que, num mecanismo de fusão, sejam consideradas o todo. Este momento é o sétimo dia, o momento do descanso, que G. Agamben chamou de *Glória*.

No vídeo CdM#1 o espaço foi transformado numa contemplação de 6'35". Assim, houve necessidade de reforçar com uma chamada de atenção para um olhar ao espaço vasto, frio, inabitável e aparentemente desinteressante. A velocidade do percurso que a lente faz ao longo do espaço é lenta, e proporciona uma viagem onde se pode contemplar cada pormenor da cofragem e das idades do betão. A necessidade de reduzir o tempo de exposição foi em prol de um tempo que, enquanto criador de espaço, tivesse tempo. A inexistência de som neste vídeo deve-se à vontade de intalar este trabalho no espaço onde foi captado, em que o som seria o do próprio espaço, fosse qual fosse a sua condição *sócio-temporal*.

27

O vídeo CdM#2, com a duração de 11', resulta da procura de um lugar onde o silêncio co-habita com um espaço vazio de presenças, mas cheio de potencialidades. Esteticamente, o espaço é caracterizado pela imagem desfocada, que provoca um afastamento do espaço original, dando uma concepção *desnítida* do espaço do corredor. O som é a frequência de uma lâmpada fluorescente da qual, pela panóplia de ruídos que nos rodeiam, não nos damos conta da sua existência no nosso quotidiano. Procuro acentuar a ideia de vazio, até se ouvir a frequência da lâmpada. O som reforça a ideia de espaço vazio, potenciando uma certa ambiguidade.

O vídeo CdM#3 tem a duração de 5'30". Surge num plano estático, onde tudo acontece sem que o enquadramento seja alterado. Um plano povoado de acções, de coisas, de pessoas,

17 RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Um Jovem Poeta*. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 2003, p. 45.

18 HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70: Lisboa, 2008.

«Uma solidão múltipla, criadora»¹⁹. Do espaço exterior, irrompe uma dinâmica potenciada pelos movimentos das pessoas e dos carros, que nos proporciona uma antítese com a apatia interior, no entanto não menos importante. Sem esta calma interior aparente, o choque provocado por ambas as facções não seria tão dramático. O som neste vídeo é inexistente. Esta falta de som reforça a ideia bipolar de *interior-exterior*. A carga dramática que a falta de som sugere faz da escolha uma potência. Um caso deste paradoxo é um dos vídeos da artista plástica Sam Taylor-Wood, intitulado *Hysteria*²⁰, no qual a artista apresenta uma narrativa de emoções, entre a felicidade e o desespero.



Sam Taylor-Wood, *Hysteria*, 1999
Vídeo, cor, 8'15"

19 DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Fim de Século, Lisboa, 2003, p. 78.

20 *Hysteria* é um vídeo de 1999, com a duração de 8'15". Neste vídeo a autora procurou criar do início ao fim dois estados de histeria paradoxais, o da alegria com gargalhadas ao estado de desespero. O vídeo é caracterizado pela inexistência de som, o que torna este, chocante pelo confronto com uma imagem emocionalmente forte e a não partilha de todos os sentidos.

O vídeo CdM#4 tem a duração de 12' e propõe um olhar atento pelos corredores onde a nudez permanente, isolada apenas por um tecto de alumínio perfurado, deixa passar, apenas, com um olhar mais atento, pormenores que sem tempo não seriam vistos. Daí a necessidade de o vídeo se apresentar numa velocidade reduzida, em relação ao que foi gravado, para que a paragem seja um motor de reflexão. Esta reflexão penetra e traz para o enquadramento uma panóplia de elementos pertencentes a um lugar não comum e «na paragem sentimos a aragem da utopia. Resta-nos agir, isto é, contemplar»²¹. A sonoplastia é constituída por sub-graves. Para este vídeo gravei as condutas de exaustão de ar.

2.3 – O Tempo do Tempo na Experiência Artística

«O que se mostra nos meus filmes são imagens com um certo tempo. E este tempo, que eu decidi trazer, é importante vivê-lo, aprendê-lo. Para que qualquer imagem exista é preciso dar-lhe um determinado tempo e uma certa paciência»²².

29

O tempo do tempo na experiência artística é um elemento fundamental para se perceber a sua existência e a sua dinâmica. Para se compreender o tempo determinado pelo artista numa construção de espaço-tempo. É o tempo que Pedro Costa diz ser importante aprender e viver, o tempo da obra. Na experiência artística, quando se abre a uma fruição, o tempo existe por si, intrínseco à obra e, por isso, não dependente da reduzida atenção a que está sujeita numa situação de exposição. O tempo de que aqui falo é o tempo que a obra possuiu e que, por estar intrínseco ao objecto artístico, pela decisão do artista, não é alterado pela maior ou menor atenção do público. Concretamente, é a falta de disponibilidade do público, que fica cerca de 25 a 35 segundos em frente a um vídeo, mesmo que este esteja a ser apresentado numa sala própria, com as condições adequadas. Mesmo diante desta realidade, a obra vive, e vive com toda a sua força e independência, mesmo numa sala vazia, escura.

21 PEREIRA, Fernando José. *Pensar o tempo enquanto há tempo*, in: *Deslocações*; Imagens e textos: Braga, 2007

22 Frase que surgiu numa conversa privada com o realizador Pedro Costa, que se refere à sua obra produzida para a exposição

O vídeo enquanto objecto artístico é uma paragem, uma suspensão do que procura questionar ou que contempla. Podemos dizer que o vídeo contempla para ser contemplado. Nesta transformação, há qualquer coisa de enigmático, de inexplicável. A contemplação do artista é mediada por este ao procurar afastar-se do operativo. É a construção do todo que provoca a suspensão do espaço-tempo de uma realidade para criar outra, pelo olhar enquadrado no artefacto. A suspensão não é a imobilização dos entes; pode ser, como na obra de Jacques Tati, eufórica e em permanente movimento, que proporciona uma narrativa onde são apresentadas ao espectador é contemplado com imagens cheias de intenção encerradas num espaço reflexivo.

Jeff Wall, enquadra as suas personagens tecnicamente num ambiente cinematográfico, projectando, no entanto, um ambiente pictórico que o identifica. Depois de filmar acções como se de um filme se tratasse, selecciona um dos fotogramas e isola-o para o apresentar como obra. Aqui estaríamos perante uma dupla transformação do objecto artístico se a intenção do artista não fosse, à partida, a de usar apenas um fotograma. Surge uma fotografia onde as personagens parecem estar a irromper do papel fotossensível. Com uma linguagem pictorialista.

30



Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind*, 1993
Caixa de Luz, 2500 x 3970 mm

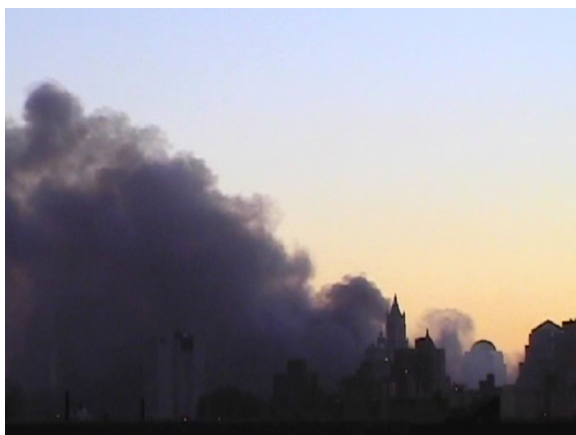
Como disse G. Deleuze numa conversa  o sobre a *Imagem-Movimento*, «a câmara revela o enquadramento e o movimento da câmara manifesta as relações mentais»²³. Este momento   a suspensão, que encerra o que procuramos contemplar, seja numa película fotossensível, numa película magnética, ou num registo digital, através do artefacto. No filme *Gerry*, de Gus Van Sant, a contempla  o   feita de uma forma quase anestesiante, pelos planos fixos, onde são as personagens que se aproximam ou se afastam. A câmara regista uma série de trotes tão longos e perturbantes que se tornam de tragédia onírica, a realidade inquietante. O cenário sem constru  o cenográfica - um deserto - proporciona uma maior reflexão e contempla  o do que se procura expôr. Despido de paredes e entraves,   no deserto que se encontra a maior das perdas, através da ideia de desorienta  o pela falta de referências. Este desvio   patente, por exemplo, numa das conversas   volta de uma fogueira, que começa com uma provoca  o; discurso operativo passando a discurso onírico de natureza mitológica, quase sem sentido, discurso inoperativo, poético. A inoperância   intrínseca ao discurso artístico, despido de supérfluos, torna-se inútil e ao mesmo tempo imprescindível pela sua potência enquanto obra. Este filme vive numa narrativa aparentemente desprovida de inten  o. No entanto,   na sua cripta que este filme tem o seu poder,   pela forma como esconde o cenário, pela omissão do verbo, que se desenrola esta narrativa de linguagem enigmática. Os percursos são encerrados numa aproxima  o que se constrói de tempo, de espaço-tempo. Ou seja, nos planos de longa dura  o existe uma contempla  o produzida pela aproxima  o que, ao longo das camadas de profundidade de campo, produz o tempo do plano. O tempo do tempo na obra. Como se a cada passo houvesse um metrônomo a construir o espaço-tempo de acordo com o movimento. Não   de um tempo medido pelo relógio que se fala aqui,   do tempo enquanto potência, criador de ambiente espacial. Um tempo que não   físico mas sensível.

31

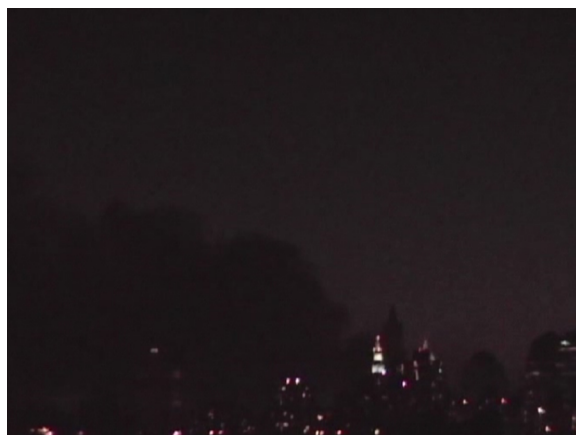
O tempo sensível   levado ao extremo no vídeo gravado quando do 11 de Setembro nos Estados Unidos, intitulado: *Desintegration loop 1.1*. O autor, William Basinski, logo a seguir aos acontecimentos em 2001, colocou a câmara a gravar o que restava das torres em Nova Iorque, num exercício de contempla  o que dura 60 minutos. O vídeo mostra a mancha de fumo provocada pelas poeiras dos edifícios em chamas, que vai cobrindo o céu de negro, e chega a

23 DELEUZE, Gilles. *Conversa  es*. Lisboa: Fim de Século - Edições, 2003, p. 78.

fundir-se com as nuvens, provocando um anoitecer artificial. Neste vídeo o espaço é criado pelo tempo a que o tempo se dedica ao enquadramento fixo, numa atitude de contemplar o horizonte em constante transformação.



William Basinski, *Desintegration loop 1.1*, 2001
Vídeo, cor, 60' (Fotograma - 1'09")



William Basinski, *Desintegration loop 1.1*, 2001
Vídeo, cor, 60' (Fotograma - 45'31")

No exercício desenvolvido na CdM, o tempo, sensível, foi fundamental na reflexão e execução dos trabalhos. O tempo criador de espaço, através do enquadramento e do movimento, foi dos aspectos mais relevantes deste exercício. Ao contrário do tempo cronometrado, o tempo que procurei instigar nestes vídeos foi um tempo contemplativo, o tempo sensível. O que está implícito nestes vídeos é um tempo que não é gerido pelos relógios, não se encerra num sistema de mercado, onde o tempo é obrigatoriamente útil. «A inovação tecnológica mais importante da era industrial foi o relógio, não a máquina a vapor»²⁴. Neste exercício, o tempo foi trabalhado para uma maior contemplação, para que na paragem se sentisse o espaço transformado. No primeiro vídeo houve a necessidade de reduzir o tempo real de gravação para 25%. Ou seja, reduzir a velocidade para que a contemplação fosse feita de forma mais lenta. Aqui, o espaço proporcionado pelo tempo é ampliado juntamente com a velocidade. A construção de uma nova

24 FELIU, Paz Moreno. *Del tiempo como actividad*, in: *Arquipelago - nº 10*. Edições Archipelago: Barcelona, 1992.. (La inovacion tecnológica más importante de la era industrial fue el reloj, no la máquina de vapor), p. 98.

realidade temporal para este espaço aconteceu para que se sentisse, com atenção, o espaço num acto reflexivo. No segundo vídeo, o espaço é multiplicado e, neste, o tempo do tempo é também multiplicado para que na repetição se sinta um ciclo, como acontece na repetição das composições de Philip Glass. No terceiro vídeo, a câmara gravava num plano parado; no entanto, o que acontece para lá do vidro torna este enquadramento enigmático e ao mesmo tempo contemplativo pela forma como deixa o olho, através da lente, penetrar pelas várias camadas da profundidade de campo. O tempo deixa que se sinta o espaço exterior com a sua actividade citadina, de acordo com a relação com o interior numa actividade mais tranquila, marcada pela presença da luz fluorescente. Neste vídeo, o tempo é fundamental para se sentir o que é proporcionado pelo espaço enquadrado. Sem o tempo reflexivo intrínseco a este, não seria possível olhar, ver e reparar no que irrompe do enquadramento. O que irrompe dos elementos gravados é fundamental para que perceba o tempo e o espaço de reflexão. No quarto vídeo aconteceu que: durante o percurso os elementos foram descobertos ao longo dos passos que fixavam a câmara na perpendicular ao tecto. A dinâmica do vídeo provoca uma lenta observação pela velocidade reduzida e pelo som que é composto de graves, numa frase muito minimalista. A frequência é baixa e muito linear. Ambos os aspectos levam à necessária contemplação dos elementos auxiliados, tanto pela imagem reflexiva, como pelo som anestésico. O que se encontra em todos os vídeos é uma necessária contemplação activa proporcionada pelos elementos intrínsecos aos trabalhos.

33

Numa era em que parece não haver tempo para a paragem, resta-nos, como artistas, proporcionar uma contemplação activa e pensar o tempo enquanto há tempo²⁵.

25 PEREIRA, Fernando José. *Pensar o tempo enquanto há tempo*, in: *Deslocações*; Imagens e textos: Braga, 2007

Já Sentido

3.1 – Tempo e Espaço Virtual

«A imagem electrónica deu lugar, mais que a uma nova linguagem, a um sistema de reprodução, a um código visual»¹. Um sistema de reprodução que procura capitalizar cada *frame* que emite. Neste código visual as regras são ditadas de acordo com os interesses da sociedade em que se inserem, e é este interesse um dos pontos que distingue a comunicação de massas da arte. A ideia de uma comunicação interesseira será abordada com maior profundidade no ponto 5.2. O tempo desta comunicação pretende ser tudo, em todos os lugares, de acordo com todos os públicos, o que provoca uma homogeneização dos públicos, em prol de ambos, numa atitude de dependência psicótica. O tempo do espaço televisivo é obsoleto, no entanto parece não ser temporal, tudo é presente, independentemente do momento da sua captura. Esta falta de historicidade da televisão foi o que M. Perniola chamou de *efeito egípcio*. Entende-se por *efeito egípcio* a acção que nega a sua historicidade tornando-se permanentemente actual, anulando o passado, fundindo-o com o presente. «Se tudo pode ser atrasado, nada é actual, e do mesmo modo tudo é repertório, pois tudo pode tornar-se imediatamente presente»². Por exemplo, a forma como foram noticiado os acontecimentos em 2001, em Nova Iorque. A quantidade de vezes que vimos os aviões a colidirem com as torres fez destes intemporais, presentes. O modo como as imagens se repetiram tornou o sucedido de pouco mais de meia hora, desde o primeiro ao segundo avião a colidir com as torres, presente durante semanas, sem que a integridade do acontecimento, enquanto coisa actual, fosse colocada em causa.

Numa realidade virtual com a televisão ou a internet, o espaço é obsoleto, obsolescência que é ditada pelas várias modas a que estão sujeitos tanto os meios como o público que constroi esse meios de comunicação. Ambos são interesseiros de modo a estarem por dentro do seu público. «Não nos podemos esquecer que falar em aparecer na televisão tem – quer se queira

1 ERICA, Víctor. *Medios audiovisuales bajo control: cine y televisión*, in: *Archipiélago* nº 60. Archipiélago: Barcelona, 2004, p. 15 (La imagen electrónica há dado lugar, más que a un nuevo lenguaje, a un sistema de reproducción, a a un código visual).

2 PERNIOLA, Mario. *Enigmas – O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Bertrand Editores: Venda Nova, 1994, p. 127.

ou não – o carácter monetário e de contabilidade temporal próprio do *spot* publicitário»³. O tempo é vivido dependendo do modo como os meios de comunicação de massas o projectam, a sua recepção terá de ser clara e agradável, para uma melhor interacção com o público. O que nos é apresentado por M. Perniola é que, enquanto uma vanguarda dura uma década, a moda dura uma estação. Na televisão não há tempo para criar estruturas firmes e resistentes, existe uma mobilidade quase infindável em permanente movimento. Não há tempo para parar e pensar, pensa-se em andamento, para não haver perdas de tempo. Entende-se o tempo de um modo tangente, sem se chegar a penetrar nas suas possibilidades de contemplação e de reflexão. Assim, podemos pensar o tempo da comunicação como unívoco, onde, através do monitor, procura dizer-se mais que uma coisa, procura-se dizer tudo o que se possa ver, o que nos remete para um espaço onde a individualidade e o sentir pessoal é inexistente, dá lugar ao sentir comum, onde alguém sentirá por nós, e fazer-nos-á acreditar que é o melhor para nós sermos todos seres exemplares, normalizados. O problema estará na maneira como a nossa sociedade é crente porque, se há meios que nos trazem um monte de lixo imagético, então é porque há quem queria este lixo, incondicionalmente, em detrimento de imagens que despoletam a imaginação singular, não a afirmação sentida pelo colectivo social. A dissensão é substituída pelo consenso onde a «percepção rompe os limites da individualidade e transporta-nos para um horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal, no interior do qual já não há lugar para um sentir que provém de cada um em particular»⁴.

Foi o tempo e a univocidade virtual, acima descritos, que deram o mote para este trabalho - *Já Sentido* -, um tempo que não exige tempo para a reflexão e um espaço que pretende e é interesseiro, num acto que revela a psicose da comunicação. Tudo tem a ver com o poder, ou seja, com o mercado e com a publicidade, e é neste poder que se encontra uma das formas de controlo - a censura - mais eficaz que nunca⁵. É um espaço onde se encontra facilmente um espelho, que nos diz o que queremos ouvir, reflecte o que queremos ver, mostra-nos um

3 ERICA, Víctor. *Medios audiovisuales bajo control: cine y televisión*, in: *Archipiélago nº 60*. Archipiélago: Barcelona, 2004, p. 15. (No podemos olvidar que el hablar o el aparecer en el televisor tiene – se quiera o no – el carácter dinerario y de contabilidad temporal próprio del spot publicitário).

4 PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Editorial Presença: Lisboa, 1993, p. 40.

5 ERICA, Víctor. *Medios audiovisuales bajo control: cine y televisión*, in: *Archipiélago nº 60*. Archipiélago: Barcelona, 2004, p. 17

mundo, embora virtual, fantástico. «Quando julgamos estar a gozar a ideologia actual, estamos apenas a reforçar o domínio que ela exerce sobre nós»⁶. Para Slavoj Žižek estamos perante uma era de *Homo Sucker*. «Assistimos, pois, a uma estranha inversão: os homens estão cada vez mais parecidos com as coisas, e, vice-versa, o mundo inorgânico, graças à tecnologia electrónica, parece substituir-se ao homem na percepção dos fenómenos»⁷. Isto explica a existência de um único sentido temporal: o presente.

Na criação do vídeo *Já Sentido* dá-se, à partida, a desmontagem de um passado, para que num acto de transformação, de remontagem, se apresente a obra. Assim, existe um *passado presente* intrínseco ao processo da obra de arte, o que despoleta a sua exequibilidade, o que dá o mote para uma experiência artística, e um *presente presente*, que é o sétimo dia do processo artístico, o momento da sua *Glória*. Na construção da obra de arte, como refere G. Agamben, a obra é construída num acto único, em permanente desenvolvimento, no qual se trabalha para poder descansar ao sétimo dia, este é o momento ocioso do homem, é a sua *Glória*.

«O homem votou-se à produção e ao trabalho, por ser, na sua essência, totalmente destituído de obra, por ser um animal sabático por excelência. E a máquina governamental funciona por ter capturado no seu centro vazio a inoperatividade da essência humana»⁸.

36

3.2 – A Psicose da comunicação

«A televisão é o meio mais eficiente jamais inventado para clonar a consciência corporativa»⁹.

Na nossa era, a da comunicação líquida¹⁰, não há lugar para a paragem, tudo é normalizado e tornado igual, para que o resultado seja o mais próximo ao previsto, mesmo que se perca

6 ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Relógio D'Água: Lisboa, 2006, p. 97.

7 PERNIOLA, Mario. *Enigmas – O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Bertrand Editores: Venda Nova, 1994, p. 11.

8 AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política*. Fundação de Serralves: Porto, 2007, p. 46.

9 MANDER, Jerry. *Desenchufa tu cérebro*, in: *Archipiélago nº 60*. Editorial Archipelago: Barcelona, 2004, p. 86.

10 Entenda-se líquida numa acepção de permanente adequação ao que é exigido. Uma cedência permanente ao que é obrigatório dar para uma melhor relação entre os meios de comunicação e o espectador.

a noção de singular, de autêntico, de qualidades, sejam estas boas ou más. Como refere M. Perniola em relação a Robert Musil: «Ser sem qualidades quer dizer ter uma experiência particularmente intensa e profunda da possibilidade: nada mais senão o dinheiro representa tal característica»¹¹. Este ser sem qualidades é o *Homem-dinheiro*, aquele que se preocupa com o ser normalizado e que, por isso, não dá lugar à diferença, não exige de si um desvio, «o ser seja como for não é indiferente»¹². Isto é sentir o *já sentido*, onde «existe sempre um olho pronto a ver, um ouvido pronto a ouvir, um palato pronto a saborear, mas estes sentidos são anónimos, impessoais»¹³, o que provoca a homogeneização. Esta procura do ser normalizado por parte da sociedade é feita em grande maioria pelos meios de comunicação, e principalmente pela televisão, pela força política e social que adquiriram. A televisão estabelece comunicação com o público expectante e «aspira a ser ao mesmo tempo uma coisa, o seu contrário e tudo quanto está no meio, entre os dois opostos»¹⁴.

Para M. Perniola, a comunicação é psicótica pela falta de consciência e simbolismo em relação ao que procura apresentar, por isso é oca de significação. Esta desacreditação é-nos apresentada da seguinte maneira: «como o psicanalista perante os seus doentes, temos a impressão de que nos tornamos o escoadouro, o esgoto, a latrina, de materiais destituídos de qualquer interesse»¹⁵. A televisão procura um actor que, independentemente de saber representar bem o seu papel, saiba ocupar sempre o palco - qualidade *versus* quantidade, em que a qualidade deixa de ser importante para dar lugar à quantidade de espectadores e de *share* - é o que dá à televisão a razão da sua existência. «Assistimos à fusão do homem com as coisas inorgânicas e vice-versa, em que o homem torna-se mais parecido com as coisas e por sua vez as coisas tornam-se réplicas dos homens, reflectindo nos indivíduos uma imagem exemplar. A ausência de mediação simbólica permanece prisioneira do fenómeno a que Lacan chamou *estádio do espelho*»¹⁶.

11 PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Editorial Presença: Lisboa, 1993, p. 41.

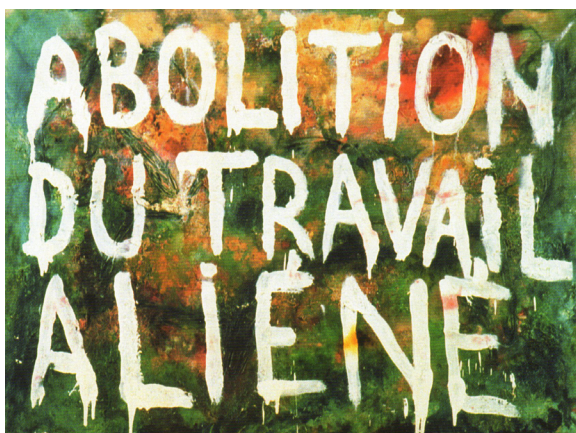
12 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que Vem*. Editorial Presença: Lisboa, 1993, p. 11.

13 PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Editorial Presença: Lisboa, 1993, p. 15.

14 PERNIOLA, Mario. *Contra a Comunicação*. Teorema: Lisboa, 2005, p. 14.

15 op. cit., p. 34.

16 ibidem



Guy Debord, *Abolition du travail aliéné*, 1963



Tobe Hooper, *Poltergeist*, 1982
Cópia DVD, cor, 114'

O que relaciona a noção lacaniana com a comunicação de massas é precisamente a forma como actuam perante o indivíduo, construindo uma identidade de subjectividade, o qual fica marcado por um défice que o impede de chegar à autoconsciência e que o aliena em relação a si próprio. Voltando então ao início deste ponto, é nesta alienação em relação à sua vontade que o indivíduo fica vulnerável, pela falta de autoconsciência, e se deixa clonar, numa corporação desmedida e *sem qualidades*, onde se torna exemplar, uniformizados e sem vontade própria. Em 1982, Tobe Hooper realiza *Poltergeist* (do alemão: *polter*, significa ruído; *geist*, significa espírito), uma ficção que nos apresenta o crescimento de uma criança em frente à televisão, um crescimento deturpado por uma realidade virtual. Este filme mostra-nos como a televisão pode influenciar o crescimento do indivíduo, tornando-o inerte e dependente de uma realidade virtual, que o homogeneíza.

O vídeo surge no início dos anos 60 como resultado da manipulação da emissão televisiva. Os primeiros artistas a recorrer ao suporte vídeo foram Nam June Paik, Fred Forest, Andy Warhol¹⁷, entre outros, que a partir de meados da década de 60 usaram o vídeo para questionar

17 Refiro-me à obra videográfica desenvolvida pelo artista, onde há uma noção de tempo que nos remete à contemplação.

uma série de premissas entre as quais a espectacularidade da sociedade de consumo, como a televisão. A crítica feita à televisão deveu-se, como nos dias de hoje, ao facto de ser um dos veículos, talvez o mais poderoso, da sociedade capitalista de consumo. Nos finais de 60, com as intervenções da *Internacional Situacionista*, a crítica aos meios de comunicação espectaculares, onde a televisão se insere, teve um dos pontos mais atribulados, com permanentes reptos contra a televisão comandados por Guy Debord.



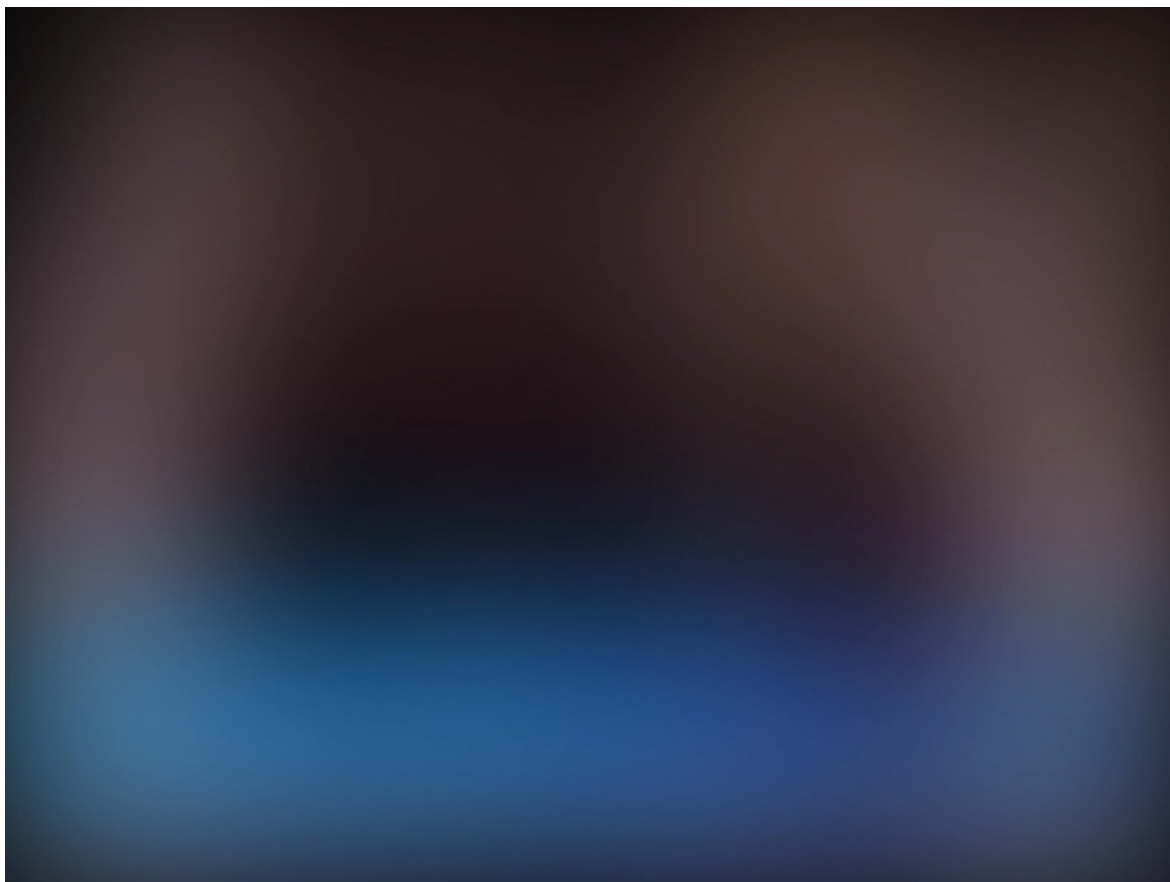
Andy Warhol, *Sleep*, 1963
Vídeo, P/B, 321'



Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965
Instalação com televisão e *Iman*.

«O desenvolvimento do vídeo parece ter sido animado pela preocupação fundamental de distinguir-se do seu parente mais próximo – a televisão»¹⁸. Com esta distinção, o vídeo ganha autonomia que lhe dá a oportunidade de se criar a partir das suas próprias características, sem depender da televisão, podendo até ir contra a própria televisão e contra todos os pressupostos da emissão espectacular proporcionada por esta.

18 PERNIOLA, Mario. *Enigmas – O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Bertrand Editores: Venda Nova, 1994, p. 43.



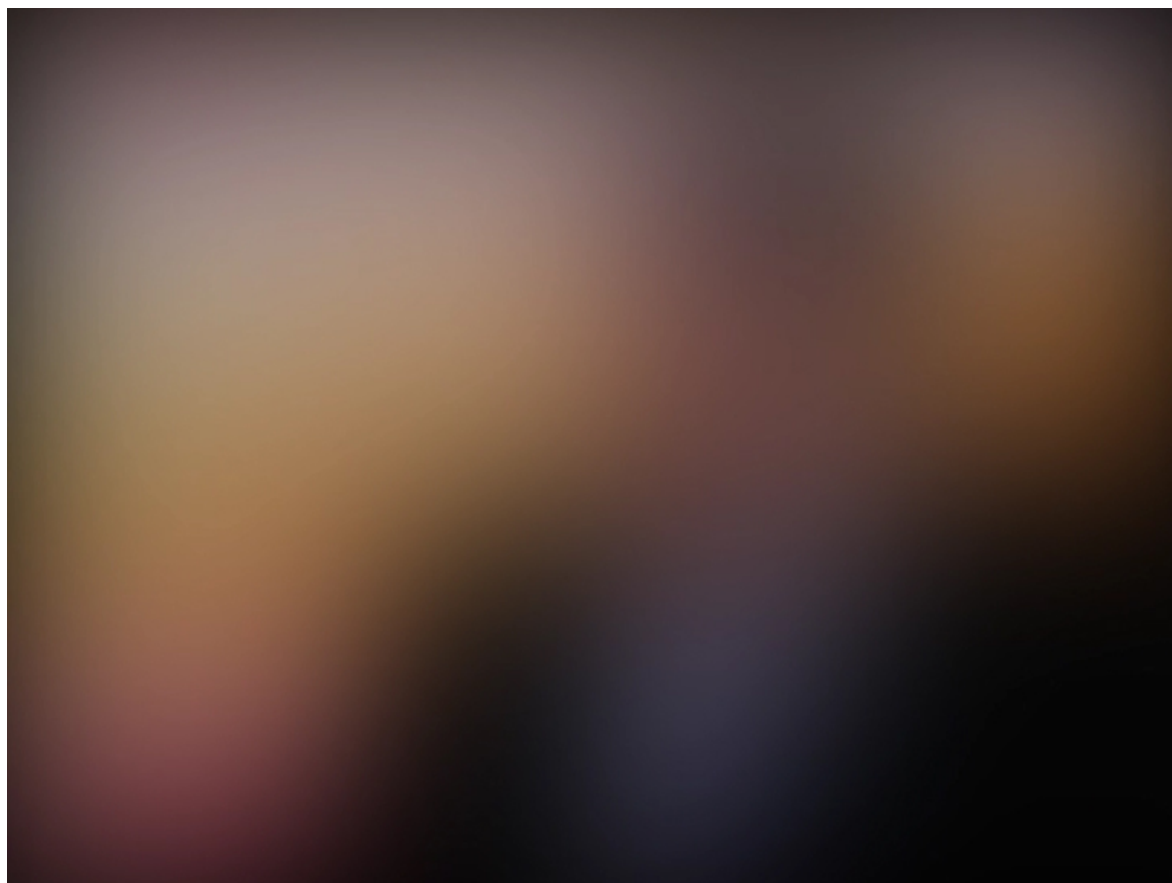
Já Sentido
Vídeo, cor, 20'

40

O *Já Sentido* é uma projecção com a dimensão de 3 por 2,2 metros e tem a duração de 20 minutos. Os pressupostos deste trabalho centraram-se na questão, já falada, do sentir pelo já sentido. Foi a indiferença, não da televisão mas do ser expectante, que despoletou a vontade de produzir este vídeo, assumindo a televisão como uma ferramenta de propaganda mas também de imagens fáceis e hipnotizantes que não criam condições para a diferença.

Nos Estados Unidos, um espectador vê mais de 23.000 anúncios por ano; no entanto, todos eles procuram a mesma coisa: promover o consumismo e a alienação do indivíduo de uma realidade humana, tornando-o indivíduo de uma realidade virtual, monitorizada. «Surge consequentemente a necessidade de reflexão sobre quais as possibilidades de um mundo real

rude e obsoleto no cenário das constantes actualizações de um mundo *user friendly*»¹⁹. Este é fundamental numa aproximação ao indivíduo expectante, «aparece de um modo mascarado e distorcido, mediante formações de compromisso»²⁰.



Já Sentido
Vídeo, cor, 20'

41

O que procurei no meu trabalho tentou desmascarar este *user friendly* através da desconstrução da emissão televisiva, caracterizada por uma panóplia de canais que surgem

19 MOURA, Violeta. *Blind Angle: Surveillance Camera Players*. Porto, 2008

20 PERNIOLA, Mario. *Contra a Comunicação*. Teorema: Lisboa, 2005, p. 42.

uns atrás dos outros, numa narrativa quase infindável, num acto de inércia, por parte do espectador. Foi esta narrativa, proporcionada pelo decorrer dos canais através do monitor, que transformei numa outra narrativa, esta feita em 20 minutos em que a imagem foi desfigurada, para que na contemplação pudesse haver distanciamento da imagem modelo, a imagem televisiva. Enquanto no *zapping* existe uma dinâmica que faz variar a velocidade da mudança contínua de canais, dependendo do espectador que estiver a controlar, na produção do *Já Sentido* estabeleci uma dinâmica de igual tempo para todos os canais.

A transformação estética ocorreu em duas características fundamentais: uma foi a diminuição da velocidade do vídeo para 25%, o que provoca, à partida, uma desconstrução da realidade televisiva, que é imediata e frenética. O que provoca uma contemplação lenta e atenta às formas que vão surgindo na projecção, potenciando uma reflexão, por parte do fruidor. A outra característica foi a manipulação da nitidez da imagem, através de um filtro digital que desfoca a imagem, o *blur*. Este filtro desmonta a imagem e omite o mais possível as formas que podem suscitar qualquer intenção de identificar as figuras que existiam antes da transformação. Desfigurar a imagem televisiva é retirar-lhe o fundamento; uma imagem televisiva que não seja perceptível é inaceitável, uma vez que o pressuposto da comunicação é ser legível e principalmente interessada, ou seja estar *entre*²¹. A componente sonora do vídeo é, também ela, fundamental. O som é composto por um sinal de 1000hz, os mil ciclos de final de emissão televisiva. Hoje, a emissão é contínua, no entanto, não há muito tempo, usava-se o fecho e a abertura do canal. O uso deste som simboliza o vazio intrínseco à televisão enquanto meio de comunicação de massas. Um vazio cheio de imagens fáceis e expectantes, onde se encontra um cómodo e espectacular entretenimento. O trabalho foi apresentado na Galeria Quarto Escuro, destinada apenas a trabalhos de vídeo e por isso preparada para os acolher da melhor maneira. O vídeo foi projectado numa das paredes, nas dimensões acima descritas, opondo-se ao som emitido da parede oposta, à distância de 7 metros, criando assim um ambiente paradoxal: de um lado o som frio e cíclico, de 1000hz, de outro lado uma imagem onde a componente estética é cuidada de maneira a provocar a contemplação. O som, pela

21 op. cit., p. 34.

frequência dos seus ciclos, pode não ser fisicamente agradável. No entanto estabelece uma harmonia com o vídeo que nos remete para a reflexão e contemplação, que nos *desanestesia*²². Este vídeo tenta potenciar, através da anulação da anestesia, uma enigmática narrativa que se vislumbra e se constrói a cada frame. O enigma é fundamental, não numa acepção abstracta, mas numa necessidade de desconstrução de uma realidade televisiva onde as imagens nos são apresentadas, ao longo da sessão de espectador, fortuitamente. Enquanto que a televisão torna-se fortuita para o espectador, a arte apresenta ao fruidor um objecto de contemplação.

Como diz Jerry Mander, «a nossa é a primeira geração que viveu essencialmente a sua vida dentro dos meios de média»²³; resta-nos, enquanto detentores de vontade de *resgate*²⁴, questionar e transformar uma realidade fortuita e desinteressante em objectos artísticos, onde há lugar para uma contemplação activa, activada pelos olhares atentos.

«Se não tens *LSD* compra uma televisão a cores»²⁵.

22 PEREIRA, Fernando José. *Diagnóstico: fractura exposta*. Porto, 2005. (Desanestesia é a anulação da palavra anestesia através do prefixo des. Inicialmente, antes de ser vulgarizada pela anulação da dor, significava negação de beleza. Estamos, então, perante a anulação da anulação de beleza.)

23 MANDER, Jerry. *Desenchufa tu cérebro*, in: *Archipiélago nº 60*. Archipiélago: Barcelona, 2004, p. 87. (la nuestra es la primera generación que há trasladado esencialmente su vida dentro de los medios)

24 AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, Escrita da Potência*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2007, p. 43.

25 GODARD, Jean-Luc. *Deux ou trois choses que je sais d'Elle*. Cópia 35mm, Cor, 86'. Paris, 1967.

Conclusão

A tese apresenta reflexões sobre três exercícios desenvolvidos no espaço público. O que estes exercícios têm em comum é o seu carácter transformador, a partir da potência do devir. É a possibilidade de estarem em permanente transformação, de potenciarem coisas a partir de coisas, de transformarem o real através da experiência estética. A esta permanente transformação das coisas, onde a vontade do artista deve querer para trás, e produzir coisas com coisas, transformando-as, F. Nietzsche chamou de *Resgate*. Este Resgate é uma das principais características da experiência artística, é o que potencia a obra, é o processo da obra de arte. Pode dizer-se que trabalhei no espaço público e não para o espaço público, o que deu ao meu trabalho um afastamento de preocupações ligadas ao meio que recebe a obra, concentrando-me em criar realidades a partir de espaços.

No exercício desenvolvido no Hospital de S. João, procurei questionar uma série de premissas ligadas ao habitual funcionamento dos espaços e aos percursos geridos diariamente de modos tão narcóticos, transformando-o num objecto, vídeo, de reflexão e de contemplação com a duração de 4 horas. No exercício desenvolvido na Casa da Música, criei quatro vídeos, onde procuro questionar o espaço privado enquanto espaço de trabalho. Trabalhei quatro espaços particulares onde procurei enquadrar uma realidade própria a cada espaço, trabalhando-os como um todo, desprendido do seu todo, neste caso a Casa da Música. No exercício desenvolvido como reflexão ao espaço televisivo, intitulado Já Sentido, procurei questionar a forma totalitária e impositiva como este meio de massas penetra nos indivíduos, socializando-os de forma imperativa. Procurei também questionar o modo como a televisão funciona: frenética e abrangente, desenvolvendo uma relação de dependência com o seu público, o que contrasta com a maneira de pensar da obra de arte.

Assim, nesta tese, o espaço público existe enquanto potenciador, não um receptáculo, da obra de arte. Procuro uma reflexão em como pode o espaço, através do *Resgate*, feito pelo artista, ganhar uma dimensão objectual que irrompe de uma qualquer tipologia geográfica para a existência estética. Após a desconstrução do espaço, e depois da sua transformação pelo processo artístico, cria-se uma nova coisa: a Obra. Esta Obra, o sétimo dia da produção artística, a *Glória* para Agamben, é resultado, não de um acumular de informação, mas de uma permanente

investida subjectiva do autor. Depois da reflexão a partir destes exercícios encontro na arte, e na experiência estética nela implícita, uma ferramenta reflexiva subjectiva que, enquanto fragmento da objectividade, é soberana. É através da idiossincrasia que esta soberania existe, só assim é possível construir uma nova realidade a partir de outra, agora morta, passada. Todos os espaços foram de certa forma mortos pelo enquadramento, reactivados numa outra realidade, a da obra de arte. Todos os lugares que ofereceram a esta reflexão a sua tipologia deixaram de existir enquanto tal, passaram a existir como obra resultante de uma experiência artística. O trabalho é, pela necessidade de concentração que exige é à partida desalienante, contudo podendo proporcionar momentos alienantes, haverá sempre, como forma de tornar a experiência unica, necessidade pelo artista de tomar o poder.

A desalienação, tal como a desanestesia, confere à experiência artística o seu poder de transformar, contudo esta transformação acontece negativamente, através dos prefixo *Des*, pela necessidade que há em comportar na obra valores de interesse fundamental para a sua distinção, não apenas estética, também conceptual. A obra terá assim o poder de resgatar o que existe e criar uma outra coisa. No meu caso acontece com o enquadramento, é este enquadramento que confere ao espaço o valor artistico. Este espaço deixa de ser um espaço para se transformar noutro completamente diferente.

Assim, *Resgate* é a potência que o artista tem de transformar as coisas em coisas, de matar uma realidade para, num acto de criação, fazer irromper uma nova realidade, de pensar no assim foi, o já acontecido, o passado, morto, num assim o quis. A vontade de transformação aconteceu nos três exercícios a partir de espaços públicos.

Referências

Monografias

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que Vem*. Editorial Presença: Lisboa, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Arte, Inoperatividade, Política*. Fundação de Serralves: Porto, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, Escrita da Potência*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2007.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Hill and Wang: New York, 1972.

BEY, Hakim. *Imediatismo*. 1992.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Mobilis in Mobile: Lisboa: 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Fim de Século: Lisboa, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Edições 70, Lisboa, 2007.

FOSTER, Hal. *Design and crime*. Verso Books: London, 2002.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: Mass: The MIT Press, 1996.

GAUSA, Manuel. *Diccionario Metapolis arquitectura avanzada*. ACTAR: Barcelona, 2001.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon: London, 1998.

GRAÇA, Miguel Silva. *Espaços públicos e uso colectivo de espaços privados*. 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70: Lisboa, 2008.

HISCHHORN, Thomas. *Fracasso em Bilbao*. 2006.

MENKE, Christoph. *La Soberanía del Arte*. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor: Madrid, 1997.

MOURA, Violeta. *Blind Angle: Surveillance Camera Players*. Porto, 2008.

MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades, Vol. I*. Dom Quixote: Lisboa, 2008.

NIETZSCHE, Frederico. *Assim Falava Zaratustra*. Guimarães Editores: Lisboa, 2007.

PARFAIT, Françoise. *Video : un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2001.

PEREIRA, Fernando José. *Diagnóstico: fractura exposta*. Porto, 2005.

PEREIRA, Fernando José. *Arte e linguagem digital: o contexto da unidade compulsiva*. Porto.

PEREIRA, Fernando José. *O peso da arte. Sobre a presença do político na produção artística contemporânea*. Lisboa, 2005.

PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim: Lisboa, 2006.

PERNIOLA, Mário. *Contra a Comunicação*. Teorema: Lisboa, 2005.

PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Editorial Presença: Lisboa, 1993.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas – O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Bertrand Editores: Venda Nova, 1994.

PERNIOLA, Mario. *Transiti*. Castelvechi: Roma, 1999.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Um Jovem Poeta*. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 2003.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Relógio D'Água: Lisboa, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Relógio D'Água: Lisboa, 2006.

Catálogos

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Circa 1968*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Fora*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Textos, projectos, cartas an Anschool II: Thomas Hirschhorn*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.

OPEN SPACE PROJECT. *Deslocações*. Braga Parque. Braga: Braga Parque, 2007.

MUSEUM DER SALZBURG. *Les grands spectacles*. Museum der Modern Salzburg. Agnes Husslein-Arco, 2005.

Filmes / Vídeos

ANGELOPOULOS, Theo. *Ulysses Gaze*. Cópia DVD, cor, 173'. Madman, 1995.

BANSINSKI, William. *Desintegration Loop 1.1*. Cópia DVD, cor, 60'. 2001.

COSTA, Pedro. *Juventude em Marcha*. Cópia 35mm, cor, 155'. 2006

COSTA, Pedro. *O Quarto da Vanda*. Cópia VHS, cor, 170'. Atalanta Filmes, 2001.

GODARD, Jean-Luc. *Deux ou trois choses que je sais d'Elle*. Cópia 35mm, Cor, 86'. Paris, 1967.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire du Cinema*. Cópia DVD, P/B e cor, 268'. Midas Filmes, 2007.

JARMAN, Derek. *Blue*. Cópia DVD, cor, 75'. Artificial Eye, 1993.

McQUEEN, Steve. *Hunger*. Cópia DVD, cor, 95'. Lusomundo, 2009.

PEREIRA, Fernando José. *Desanestesia 02 - 08*. Cópia DVD, Cor, 2008.

SERRA, Albert. *O Canto dos Pássaros*. Cinema, P/B, 98'. Atalanta Filmes, 2009.

SOKUROV, Alexander. *Mãe e Filho*. Cópia DVD. Cor, 73'. Atalanta Filmes, 2003.

TARKOVSKY, Andrei. *Nostalgia*. Cópia DVD, cor, 120'. Costa do Castelo Filmes, 2004.

TARKOVSKY, Andrei. *O Sacrifício*. Cópia DVD, cor, 143'. Costa do Castelo Filmes, 2006.

VAN SANT, Gus. *Gerry*. Cópia DVD, cor, 99'. Lusomundo, 2001.

WENDERS, Wim. *Lisbon Story*. Cópia DVD, cor, 100'. Atalanta Filmes, 2003.

TAYLOR-WOOD, Sam. *Hysteria*. Vídeo, cor, 8'15". 1999.

WARHOL, Andy. *Sleep*. Vídeo, P/B, 321'. 1963

48

Revistas

Exit Express. Olivares e Associados: Madrid.

Archipiélago. Edições Archipelago: Barcelona.

The Generic City. Março, nº 791. Domus: Milão, 1997

Sites

arts-numeriques.codedrops.net/?lang=fr

www.agalmaweb.org

www.artnet.com

www.atalantafilmes.pt

www.concinnitas.uerj.br/resumos12/pereira.pdf

www.gpsdrawing.com

www.imdb.com

www.marioperniola.it

www.mediaartnet.org/works

www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall

www.qag.qld.gov.au/?a=47968:v2

www.r2design.pt

www.serralves.pt

www.spacesyntax.com

www.stephenfriedman.com/index.php?pid=11&aid=9&show=cv

www.tate.org.uk

www.ubu.com

www.virginmedia.com

www.virose.pt

web.mit.edu/vap/people/faculty/faculty_wodiczko.html

Vídeos